Chapitre 3*
PROFONDEUR ET MOUVEMENT

Le problème se présente désormais clairement à nous. Le cinéma se contente-t-il de nous offrir la reproduction photographique d'une performance scénique ? A-t-il pour but de se substituer commodément au théâtre véritable ? Est-il à ce titre d'une valeur esthétique inférieure à l'art dramatique, auquel il serait lié comme une photographie de tableau au chef-d'œuvre d'origine ? L'image animée nous offre-t-elle au contraire un art autonome, soumis à des lois esthétiques spécifiques, opérant un charme mental fondamentalement différent de celui du théâtre, qui a sa propre sphère et ses propres idéaux ? Si ce problème longtemps négligé est bien celui qui nous concerne, nos analyses à venir n'auront manifestement pas à porter sur ce que tant de livres ont déjà mis en avant, à savoir les techniques de production d'images sur la pellicule, de leur projection à l'écran ou autres aspects physiques, techniques ou économiques de l'industrie cinématographique. Nous ne traiterons donc pas davantage des films qui ne servent que la curiosité ou le noble désir d'information et d'instruction. Il arrive que ces films éducatifs nous enchantent et allient plaisir esthétique et satisfaction intellectuelle en dévoilant les merveilles de terres lointaines – un film de voyage peut montrer de beaux paysages – ces films n'en sont pas moins dépourvus d'intention artistique, ils visent à diffuser des connaissances.

(*) Si le lecteur n'a pas d'intérêt technique pour la psychophysiologie, il peut omettre ce chapitre et passer directement au suivant, « L'attention ».

Notre examen esthétique portera dès lors sur les moyens qu'emploie un film pour influencer l'esprit du spectateur. Lorsque l'on essaye de comprendre et d'expliquer les puissants effets de la musique, on n'atteint pas son but en décrivant la structure du piano et du violon ou en expliquant les lois de l'acoustique. Il faut faire appel à la psychologie et interroger les processus mentaux de perception des tons et des accords, de l'harmonie et de la dissonance, des textures et des intensités, des rythmes et phrasés et déceler la combinaison de ces éléments en mélodies et compositions. Nous nous intéresserons ainsi au cinéma, en adoptant d'abord une perspective purement psychologique pour connaître les émotions élémentaires de l'esprit qui composent notre expérience de l'image animée. Nous ne tiendrons plus compte de la représentation théâtrale. Ce serait s'enliser que de partir du théâtre pour se demander ce qui en perdure dans son simple substitut photographique. Nous considérerons l'art du théâtre filmique comme s'il reposait sur des fondations spécifiques, en oubliant le monde des acteurs. Nous analyserons les processus mentaux que produit en nous cette forme artistique spécifique.

Pour commencer par le commencement, le cinéma consiste, à l'encontre de la plasticité des objets du monde réel qui nous entoure, en une série d'images planes. Mais arrêtons-nous immédiatement : que signifie-t-on quand on dit que l'environnement paraît, à l'esprit, plastique et l'image animée plane ? Il est facile de mal comprendre la psychologie de cette différence. Assis au cinéma, nous savons que c'est un écran plat que nous voyons, que cet objet n'a que deux dimensions, largeur et hauteur, et qu'il lui manque la troisième dimension : la profondeur, la distance, entre nous et lui. Il est plat comme une image, jamais

plastique comme une sculpture, un monument ou une scène. Mais cela relève de la connaissance, non de l'impression immédiate. Nous n'avons en aucun cas le droit d'affirmer que les scènes vues à l'écran prennent l'apparence d'images planes.

Il se peut que nous prenions plus fortement conscience de la différence entre objet de connaissance et objet d'impression en considérant un instrument familier, le stéréoscope. Ce stéréoscope, que l'on trouvait autrefois dans le salon de nos parents, assemble deux prismes à travers lesquels les deux yeux voient deux photographies d'un même paysage. Mais ces photographies ne sont pas identiques. Le paysage est saisi de deux points de vue différents, de la droite et de la gauche. Dès que ces images sont insérées dans le stéréoscope, l'œil droit ne perçoit à travers le prisme que la vue de droite, l'œil gauche celle de gauche. Nous savons pertinemment que nous avons deux images planes sous les yeux mais nous ne pouvons nous empêcher de voir un paysage en relief. Dans cette représentation produite par combinaison de vues photographiques, les objets lointains nous paraissent beaucoup plus éloignés que le premier plan. Nous éprouvons immédiatement la profondeur des choses. Tout se passe comme si nous regardions une petite maquette de paysage et que nous n'arrivions plus, malgré notre savoir objectif, à reconnaître les images planes au cœur des formes solides données à la perception. Il ne saurait en aller autrement : à chaque fois que nous percevons un objet, un vase sur la table par exemple, en tant que corps solide dans notre vie pratique, nous avons avant tout l'impression de son relief parce que nous le voyons, de nos deux yeux, de deux points de vue différents. La perspective de l'œil droit n'est pas celle de l'œil gauche. Notre vision du relief dépend donc de cette combinaison de deux

perspectives différentes et à chaque fois que s'offrent aux yeux deux vues unilatérales, elles produisent en se combinant une impression de volume. Le stéréoscope montre ainsi clairement que la conscience de la planéité d'une image n'exclue en aucun cas une impression de profondeur, la question étant de savoir si les images du cinéma, malgré notre conscience de la platitude de l'écran, ne produisent pas après tout elles aussi une impression de profondeur.

On pourrait se contenter de dire que même le relief apparent du stéréoscope ne contredit en rien le principe de l'image animée. Le cinéma pourrait alors produire l'impression plastique de la scène. Voilà tout ce qu'il faudrait : qu'une double-caméra filme les acteurs. Cette double-caméra couvrirait la scène de deux points de vue différents, correspondant à la position des deux yeux. Les deux films seraient alors projetés simultanément par un double appareil de projection, appareil qui garantirait la correspondance des deux images pour que les vues de gauche et de droite se superposent en permanence à l'écran. Cela produirait bien sûr une image chaotique et floue. Mais si l'on munit la lentille de l'appareil de gauche d'un filtre vert et celle de droite d'un filtre rouge et que chaque spectateur porte une paire de lunettes aux verres verts et rouges – une lorgnette en carton et au papier transparent vert et rouge ferait aussi bien l'affaire et ne coûterait que quelques centimes – l'œil gauche ne verra que la vue gauche, l'œil droit que la vue droite. On ne verra ni les lignes rouges à travers le verre vert ni les lignes vertes à travers le verre rouge. Dès lors que l'œil gauche ne perçoit que la seule vue gauche et l'œil droit celle de droite, les lignes chaotiques s'organisent et la pièce que l'on voit à l'écran a la profondeur d'une pièce reconstituée sur scène et le mur au fond est

vraiment à cinq mètres des meubles au premier plan. L'effet est si frappant que l'on ne peut s'empêcher, dans ces conditions, d'éprouver une sensation de profondeur.

Mais s'il est vrai que les films ordinaires ne nous donnent pas cette pleine impression de relief, ce serait encore confondre notre connaissance de l'image et son apparence réelle que de nier une certaine impression de profondeur. Quand plusieurs personnes se déplacent à l'écran, nous sentons distinctement que l'une passe derrière l'autre. Elles s'approchent et s'écartent de nous comme elles se déplacent latéralement. Nous percevons les chaises ou le mur au fond de la pièce comme étant plus loin de nous que les gens au premier plan. Cela n'a rien de surprenant lorsque l'on se demande comment on perçoit, par exemple, la profondeur d'une scène. Imaginons-nous au théâtre, assis à l'orchestre : nous verrons la scène aménagée comme une chambre, des meubles et quelques personnages. Nous verrons sur la scène différents objets à des distances différentes, certains proches, d'autres éloignés. L'une des raisons de ce phénomène a déjà été évoquée. De nos yeux droit et gauche, nous voyons tout de deux points de vue différents. Mais que l'on ferme un œil et que l'on voie la scène de l'autre, l'effet de relief ne disparaît pas pour autant. Cela s'explique psychologiquement par les différences de taille apparente, les relations perspectives, les ombres et les actions accomplies dans l'espace. Les facteurs qui nous aident à saisir la solidité et la substantialité du mobilier sur la scène jouent également leur rôle lorsque la chambre est projetée à l'écran.

Nous imaginons trop vite que l'œil saisit immédiatement l'échelle des distances dans notre environnement. Il suffit pourtant d'imaginer qu'une large plaque de verre remplace le rideau.

Nous voyons maintenant la scène à travers la plaque de verre; si on la regarde d'un œil, il est évident que chaque point de la scène projette sa lumière au moyen d'un rayon qui traverse le verre à un endroit particulier. Que la scène soit derrière la plaque de verre ou que les rayons de lumière proviennent de la plaque elle-même ne change rien à notre vision. Ces rayons, tous diversement ombrés et lumineux, s'ils partaient de la surface vitrée auraient sur l'œil ouvert le même effet que s'ils provenaient, diversement situés, de derrière la plaque de verre. C'est exactement le cas à l'écran. Quand les images sont bien prises, que la projection est nette et que l'on est assis à une distance adéquate de l'écran, l'impression est la même que si l'on regardait un espace réel à travers une vitre.

Le cinéma est donc piètrement caractérisé si l'on tient la planéité de son image pour un trait essentiel. C'est un élément objectif dans une structure technique et matérielle, pas un trait qui se perçoit lors d'une projection. Nous sommes alors au cœur d'un monde tridimensionnel et les mouvements des gens, des animaux ou même des choses inanimées, comme le flot d'un ruisseau ou le mouvement des feuilles dans le vent, contribuent fortement à maintenir notre impression de profondeur. Plusieurs autres caractéristiques secondaires de l'image animée interviennent aussi. Par exemple, grâce à une illusion d'optique bien connue, l'impression de profondeur est renforcée quand l'arrière-plan est mobile et que le premier plan ne l'est pas. Ainsi le navire qui passe devant l'arrière-plan immobile du port ne suggère pas autant de profondeur que l'image prise du bateau en mouvement lui-même, où c'est le port qui semble bouger et non le navire.

L'effet de profondeur est indéniable, à tel point qu'il représente, pour certains esprits, la plus puissante des impressions à

l'écran. Le poète Vachel Lindsay[15] éprouve si pleinement la plasticité des personnages au premier plan qu'il interprète les scènes comportant beaucoup d'actions individuelles comme une sorte de sculpture en mouvement : « les personnages lointains de la vieille scène parlante ne stimulent pas ainsi le sens plastique. Ce sont de petits bouts de cartons aux voix mielleuses, là où le premier plan cinématographique grouille de géants muets. Les corps de ces géants ont les francs reliefs de la sculpture. » D'autres soulignent le fait que le sens du relief est plus fort quand les personnages au premier plan se détachent d'un paysage éloigné – bien plus qu'à les voir en intérieur. Psychologiquement, cela n'a rien de surprenant. Si la scène se jouait à l'intérieur d'une chambre, chaque détail apparaîtrait différemment aux deux yeux. Dans la pièce vue à l'écran, les deux yeux reçoivent la même impression et la conscience de la profondeur s'en trouve inhibée. Quand un paysage éloigné constitue l'unique arrière-plan, l'impression est identique qu'il s'agisse de l'image ou de la vie. Les arbres ou les montagnes vus à des centaines de kilomètres produisent exactement la même impression, pour autant que la légère différence de position n'ait pas d'influence eu égard à la distance des objets. Puisque nous voyons les montagnes identiquement des deux yeux dans la vie et que l'écran procède de la même façon, rien ne s'oppose à notre interprétation subjective des vues éloignées. Nous croyons donc, dans de tels cas, réellement voir des gens au premier plan se détacher d'un paysage éloigné.

Nous ne sommes néanmoins jamais trompés; pleinement conscients de la profondeur, nous ne la prenons pas pour la réalité. Trop de choses s'y opposent. Entre autres conditions défavorables, il reste quelques déficiences techniques; l'image prise par la caméra exagère à certains égards les distances, par exemple.

Quand on voit une ou deux autres pièces à travers la porte ouverte d'un mur du fond, elles prennent l'apparence d'un corridor lointain. De plus, pour bénéficier de conditions de vision perspective idéales, il faut s'asseoir, à une certaine distance de l'écran, précisément où l'on a le même angle de vision que la caméra. Quand on est trop loin, trop près, trop à droite ou trop à gauche, la perspective est faussée. La gêne est moindre quand il s'agit d'images immobiles. Quand il s'agit d'images animées, chaque mouvement qui se détache de l'arrière-plan rappelle cette distorsion apparente. En outre, taille, cadre, décor nous rappellent fortement l'irréalité de l'espace perçu. Mais l'essentiel reste que l'on voit l'image des deux yeux et non d'un seul; sa planéité est impossible à oublier parce que les deux yeux reçoivent des impressions identiques. Nous pouvons faire valoir un argument apparenté, à savoir que l'écran est, en tant que tel, un objet de perception, qui exige à ce titre une adaptation du regard et une localisation indépendante. On se trouve plongé dans ce conflit de la perception quand on regarde dans un miroir. Quand nous nous tenons à un mètre d'un grand miroir, nous voyons en même temps notre reflet à un mètre de nos yeux à sa surface et à deux mètres à son foyer. Ces deux localisations s'emparent de notre esprit et produisent une interférence singulière. Nous avons tous appris à l'ignorer mais subsistent des illusions caractéristiques qui indiquent la réalité de ce dédoublement.

Ce conflit est encore plus prononcé à l'écran. *Nous voyons évidemment la profondeur, sans toutefois pouvoir l'admettre.* Trop de choses inhibent la croyance et interfèrent avec l'interprétation plastique des personnages et paysages que nous avons sous les yeux. Ce ne sont assurément pas seulement des images. Les hommes s'approchent et puis s'éloignent, le fleuve s'écoule

dans une vallée lointaine. Les distances qu'ils parcourent ne sont pourtant pas les distances de notre espace réel, tel que le montre le théâtre, et ces hommes eux-mêmes ne sont pas de chair et de sang. C'est une expérience intérieure unique, caractéristique de la perception cinématographique. *Nous tenons la réalité sous ses véritables dimensions; une impression de surface éphémère se maintient sans plénitude ou profondeur, aussi différente de l'image que du théâtre.* Notre esprit s'y trouve dans un état singulièrement complexe, ce qui joue, nous le verrons, un rôle important dans la composition mentale du cinéma.

S'il est vrai que le problème de la profondeur au cinéma s'ignore facilement, celui du mouvement s'impose à chaque spectateur. C'est là que semble devoir se trouver la caractéristique essentielle du spectacle cinématographique et le psychologue doit faire de son explication sa tâche principale. Nous savons que chacune des images fixées sur la pellicule par l'opérateur est immobile. Nous savons en outre que le défilement de la longue bande de film est imperceptible. Nous savons qu'elle se dévide d'une bobine pour s'enrouler sur l'autre, mais que ce mouvement d'image à image est invisible. Il se produit lorsque l'objectif est obscurci par l'obturateur. Qu'est-ce qui nous atteint, objectivement, les yeux? Une suite d'images immobiles. Mais la substitution d'une image par l'autre par saccade n'atteint pas notre regard. Pourquoi voyons-nous néanmoins un mouvement continu? Ce problème ne s'est pas seulement posé à la naissance du kinétoscope, il préoccupait déjà ceux qui s'amusaient avec le phénakistiscope, les disques stroboscopiques ou le cylindre magique du zootrope et du bioscope. L'enfant qui faisait tourner son zootrope voyait, à l'intérieur du tambour, le dessin d'un chien dans une position particulière à travers chacune des

fentes. Mais, les vingt-quatre fentes passées devant les yeux, les vingt-quatre positions différentes ne faisaient plus qu'un seul bond de caniche.

Ce phénomène dit stroboscopique, tout intéressant qu'il fût, ne semblait cependant guère poser de difficulté. Les amis du zootrope étaient certainement familiers d'un autre petit jouet, le thaumatrope, inventé par le docteur Paris en 1827. On y voit deux images sur une carte, l'une au recto, l'autre au verso. Dès qu'on la fait tourner rapidement sur son axe, les deux images se confondent. Si l'on a un cheval sur une face et un cavalier sur l'autre, ou une cage et un oiseau, on voit alors le cavalier sur le cheval, ou l'oiseau dans la cage. Il ne peut en aller autrement. C'est un effet de persistance rétinienne positive. Si nous faisons tournoyer un bâtonnet d'encens allumé dans l'obscurité, ce n'est pas un point que nous verrons bouger mais une ligne circulaire continue. Elle n'est jamais interrompue parce que, si le mouvement est rapide, la persistance rétinienne positive de la lumière correspondant à la première position du bâtonnet est encore imprimée sur la rétine quand le point lumineux a parcouru le cercle et retrouvé sa position initiale.

Nous parlons de cet effet comme d'une persistance rétinienne positive parce qu'il constitue un prolongement réel de la première impression, au contraire de la persistance rétinienne dite négative où l'effet renverse le stimulus d'origine : la lumière laisse une trace sombre, l'obscurité provoque une persistance lumineuse. Le noir devient blanc et le blanc noir ; dans le monde des couleurs, le rouge laisse une trace verte, le vert une trace rouge, le jaune une trace bleue et le bleu une trace jaune. Quand on regarde un coucher de soleil rougeoyant puis un mur blanc, on ne voit pas des taches rouges claires mais des taches vertes

foncées. Comparées à ces images négatives, les positives sont brèves et ne durent qu'en cas de lumière intense. Elles suffisent pourtant manifestement à combler l'intervalle entre deux fentes du disque stroboscopique ou du zootrope, intervalle durant lequel le papier noir passe devant les yeux et, par conséquent, aucun nouveau stimulus n'atteint le nerf optique. Ainsi s'expliquait ordinairement cette apparence de mouvement : chaque position laisse dans l'œil une image qui persiste jusqu'à l'apparition de l'image suivante, dans une position légèrement différente, de l'animal bondissant ou des hommes en marche, cette image persistant elle-même jusqu'à l'arrivée de la troisième. La persistance rétinienne était donc tenue pour responsable de l'absence d'interruptions visibles, le mouvement lui-même résultant simplement du passage d'une position à l'autre. Qu'est-ce que la perception du mouvement sinon la vision d'une longue série de positions différentes ? Quand nous regardons trotter un vrai cheval dans une vraie rue, et non plus le zootrope, nous voyons un corps dans des positions toujours renouvelées qui marquent sa progression, nous voyons des pattes dans toutes les phases de leur mouvement. C'est cette série continue qui constitue notre perception du mouvement.

Cette explication semble très simple. On finit pourtant par découvrir qu'elle l'est beaucoup trop, qu'elle n'est pas à la hauteur de l'expérience réelle. Avec les progrès des laboratoires de psychologie modernes, l'investigation empirique s'est souvent consacrée à l'analyse de notre perception du mouvement. Ces trente dernières années, de nombreux chercheurs, dont Stricker, Exner, Hall, James, Fischer, Stern, Marbe, Lincke, Wertheimer et Korte[16], ont, par leurs expériences soigneusement mises au point, éclairé le problème d'un jour nouveau. Une nouvelle

perspective issue de ces travaux a rapidement atteint le premier plan : la perception du mouvement est une expérience autonome qui ne se réduit pas à la vision d'une série de positions. Un contenu caractéristique de la conscience doit s'ajouter à cette série d'impressions visuelles. Le concept de phases successives du mouvement n'est pas du tout le concept originel de mouvement. C'est ce que suggèrent en premier lieu diverses illusions de mouvement. On peut croire avoir perçu un mouvement quand n'advient aucun changement d'impression visuelle. Cela peut, il est vrai, provenir d'une mésinterprétation de l'impression, par exemple quand, assis dans un train en gare, nous regardons par la fenêtre et croyons tout d'un coup avancer, alors que c'est en réalité le train à côté qui a démarré. Il en va de même quand nous croyons voir flotter rapidement la lune à travers des nuages immobiles. Nous tendons à considérer comme immobile ce que nous fixons et à interpréter les changements relatifs dans le champ de vision comme mouvements des éléments que nous ne fixons pas.

Mais les illusions qui imposent le mouvement à notre perception par contraste et persistance représentent, entre autres, un cas différent. Si, après avoir regardé le flot de l'eau du haut d'un pont, on tourne les yeux vers la terre, le rivage immobile semble nager dans l'autre sens. Dans de tels cas, on ne peut pas se contenter d'évoquer des mouvements oculaires opposés. L'expérience montre facilement que ces mouvements et contre-mouvements dans le champ de vision peuvent advenir en même temps dans des directions opposées et l'œil ne peut, bien sûr, en aucun cas regarder à la fois en haut et en bas, à droite et à gauche. Une expérience caractéristique s'effectue en traçant une spirale noire sur un disque blanc. Quand on le fait tourner sur son axe, la spirale donne l'impression d'un accroissement continu de courbes

concentriques. Les lignes naissent au centre et s'élargissent jusqu'à leur disparition à la périphérie du disque. Si l'on regarde une minute ou deux cette expansion des courbes pour ensuite tourner les yeux vers la figure d'un voisin, on voit aussitôt se contracter les traits de son visage, comme si la tête entière se resserrait élastiquement sur son centre. Si l'on fait tourner le disque dans l'autre sens, les courbes ont l'air d'aller de la périphérie au centre, elles rétrécissent et, si l'on regarde un visage, celui-ci paraît enfler, chaque trait semblant tendre, selon sa position, vers le menton, le front ou les oreilles. Le regard pris d'un tel effet ne peut réellement passer du centre du visage aux deux oreilles, aux cheveux et au menton en même temps. Une impression de mouvement peut donc avoir d'autres conditions que l'exécution effective d'un mouvement. Ces tests montrent surtout clairement que la vision d'un mouvement est une expérience unique qui peut être complètement indépendante de la vision effective d'une série de positions successives. L'œil lui-même donne l'impression d'un visage au repos mais on le voit pourtant dans un cas enfler et dans l'autre se contracter, chaque trait semblant dans un cas s'écarter du centre et dans l'autre s'en approcher. L'expérience du mouvement est, ici, manifestement produite par l'esprit du spectateur et non suscité par l'extérieur.

On obtient le même résultat avec des expériences d'un genre très différent. Quand un flash lumineux en un point est suivi d'un flash en un autre point, à un bref intervalle d'un vingtième de seconde, les deux lumières nous paraissent simultanées. La première lumière est encore pleinement visible quand la deuxième apparaît et le décalage ne se remarque pas. Si, dans ce bref intervalle de temps, la première lumière approche du deuxième point, nous devrions pouvoir nous attendre à voir

l'ensemble prendre la forme d'une ligne lumineuse au repos, puisque les points de commencement et de fin paraissent simultanés, quand le point final est atteint en un vingtième de seconde. Mais l'expérience produit un résultat opposé. Au lieu de la ligne lumineuse attendue, nous voyons un mouvement d'un point à l'autre. Il nous faut une fois de plus en déduire que le mouvement ne se réduit pas à la vision de positions successives, puisque nous voyons dans le cas présent un mouvement dont les positions isolées n'apparaissent pas successivement mais simultanément.

Un autre ensemble de phénomènes de mouvements intéressants concerne les cas où un objet mobile se perçoit plus facilement que le champ dans lequel s'effectue son mouvement. Il arrive que l'on néglige une zone dans notre champ de vision, surtout lorsque celle-ci est loin de notre point de fixation, mais dès que quelque chose bouge dans cette zone, notre attention est attirée. Le mouvement se remarque plus vite que le fond sur lequel il s'exécute. Les mouchoirs que l'on agite à distance ou les drapeaux que l'on déploie à fin de signalisation sont des exemples caractéristiques. Tout indique que, pour nous, le mouvement diffère de la vision d'un objet à deux endroits successifs. Nous trouverons facilement des analogies dans le fonctionnement de nos autres sens. Si l'on se touche le front ou le revers de la main avec les deux pointes émoussées d'un compas de sorte qu'elles soient à près d'un centimètre l'une de l'autre, on ne distingue pas les deux pointes, on n'en perçoit qu'une. On ne distingue pas un point de pression de l'autre. Mais si l'on fait des allées et venues d'un point à l'autre avec un crayon, on percevra distinctement ce mouvement, bien qu'il relie deux points que l'on ne parvenait pas à distinguer jusque-là.

Il est tout à fait caractéristique que l'expérimentateur dans le champ de la sensation, qu'elle soit visuelle, acoustique ou tactile, se surprend souvent à remarquer un mouvement tout en étant incapable de dire dans quelle direction il s'est produit.

Les illusions de notre imagination qui nous laisse croire que nous voyons quelque chose nous sont familières. Si un mot imprimé inconnu se présente sous nos yeux un vingtième de seconde, nous lui substituons volontiers un mot plus familier composé des mêmes lettres. Chacun sait qu'il est difficile de lire des jeux d'épreuves. Nous négligeons les coquilles, ou plutôt : nous substituons aux lettres erronées qui se trouvent réellement dans notre champ de vision des lettres imaginaires qui correspondent à nos attentes. N'avons-nous pas également l'habitude de compléter par notre imagination l'image que nous associons à un mouvement quand seuls les points de départ et d'arrivée sont donnés, si notre esprit se rend à ce qui lui est adroitement suggéré. Le prestidigitateur jette, depuis un côté de la scène, une montre coûteuse sur un miroir placé de l'autre. Le public voit le mouvement suggestif de la main, la disparition de la montre et, à six mètres de là, le miroir qui vole en éclats. Le spectateur impressionnable ne peut s'empêcher de voir voler la montre à travers la scène.

Les expériences récentes de Wertheimer et Korte entrèrent dans des détails plus subtils encore. Ils travaillèrent avec un instrument délicat qui expose successivement deux lignes lumineuses à très grande vitesse ; il est possible de faire varier les positions des lignes, leur distance, l'intensité de la lumière, leur durée d'exposition et l'intervalle de temps entre leur apparition respective. Ces facteurs furent tous étudiés, ainsi que l'influence des variations de l'attention et des attitudes suggestives. Si une

ligne verticale est immédiatement suivie d'une ligne horizontale, elles peuvent, ensemble, donner une impression d'angle droit. Si l'intervalle de temps entre lignes verticale et horizontale est long, l'une se voit avant l'autre. Mais au bout d'un certain temps, un nouvel effet se produit. On voit tomber la ligne verticale, qui se trouve dès lors à l'horizontale. Si l'on fixait les yeux sur l'angle, on pourrait s'attendre à ce que cesse ce phénomène de mouvement mais c'est l'inverse qui se produit. Le mouvement apparent de la verticale à l'horizontale doit passer par notre point de fixation et, à ce qu'il semble, nous devrions maintenant clairement reconnaître qu'il n'y a rien entre ces deux positions, que les phases intermédiaires du mouvement sont absentes; l'expérience montre pourtant que c'est souvent sous ces conditions que l'impression de mouvement est la plus forte. Si l'on utilise deux lignes horizontales, l'une au-dessus de l'autre, on voit, quand on choisit le bon intervalle de temps, que la ligne supérieure descend vers l'inférieure. Mais on peut y introduire une variation intéressante : si l'on intensifie la ligne inférieure, qui apparaît objectivement après la ligne supérieure, l'impression globale la donne première. On voit d'abord la ligne inférieure s'approcher de la supérieure, qui tend elle-même vers celle-ci; dans un deuxième temps, elles semblent toutes deux tomber à la position de la ligne inférieure. Il n'est pas nécessaire de rentrer dans de plus amples détails pour démontrer que le mouvement apparent n'est en aucun cas le seul résultat d'une persistance rétinienne et que l'impression de mouvement ne se réduit en rien à la seule perception des phases successives d'un mouvement. Dans les cas que nous avons examinés, le mouvement n'est pas véritablement vu de l'extérieur, il s'ajoute, par acte de l'esprit, à des images immobiles.

Cet énoncé ne constitue pas en soi une explication. Nous n'avons pas établi la nature de ce processus central supérieur. Mais nous pouvons ici nous contenter de constater que l'impression de continuité du mouvement résulte d'un processus mental complexe par lequel des images diverses s'assemblent dans l'unité d'un acte supérieur. Rien ne caractérise plus clairement la situation que le fait, démontré par nombre d'expériences, que l'absence de phases importantes d'un mouvement n'interfère en aucun cas avec le sentiment de sa continuité. Au contraire, dans certaines circonstances, nous devenons plus pleinement conscients du mouvement apparent suscité par notre activité intérieure quand nous avons conscience des interruptions entre les phases de ce mouvement.

Venons-en aux conséquences. Qu'est-ce qui change quand on voit un mouvement au cinéma et qu'on en voit un sur scène ? Sur scène, où se meuvent des acteurs, l'œil reçoit vraiment une série continue. Les positions se succèdent sans interruption. Le spectateur reçoit tout de l'extérieur et le mouvement complet qu'il perçoit a effectivement lieu dans le monde de l'espace extérieur et, de ce fait, dans son regard. Mais s'il est confronté au monde du film, *le mouvement qu'il voit a toute l'apparence d'un mouvement réel, qu'il crée pourtant par son esprit.* La persistance d'images successives ne suffit pas à produire un substitut à la simulation extérieure continue; la condition essentielle est plutôt l'activité mentale intérieure qui unit des phases isolées dans l'idée d'une action liée. Nous aboutissons ainsi à une analyse analogue à notre examen de la perception de la profondeur. Nous percevons effectivement de la profondeur au cinéma, tout en étant à chaque instant conscients de l'irréalité de celle-ci et du manque de relief des personnages. Nous n'avons là qu'une

suggestion de profondeur, une profondeur suscitée par notre propre activité, qui ne se voit pas vraiment, parce que les conditions essentielles à la véritable perception de profondeur sont absentes. Nous pouvons maintenant affirmer que le mouvement est lui aussi perçu sans que l'œil ne reçoive les impressions d'un mouvement véritable. Nous n'avons là qu'une suggestion de mouvement, et le concept même de mouvement est en grande partie le produit de nos propres réactions. *Profondeur et mouvement se présentent à nous de la même manière dans le monde de l'image animée, non comme des faits établis mais comme un mélange de fait et de symbole. Ils sont présents sans être dans les choses. Nous y mêlons nos impressions.* Le théâtre est doté de profondeur comme de mouvement, sans que la subjectivité ait à intervenir. Le cinéma aussi, et pourtant non. Nous voyons des choses lointaines et mobiles, mais nous leur apportons plus que nous n'en recevons; nous créons profondeur et continuité par nos mécanismes mentaux.

Chapitre 4
L'ATTENTION

La perception d'hommes, de femmes et de paysages, avec tous leurs reliefs et mouvements, ne constitue qu'un matériau de base. La scène qui capte notre intérêt implique bien d'autres choses que la seule impression d'objets mobiles et lointains. Nous devons doter ces visions d'un foisonnement d'idées. Elles doivent faire sens pour nous, s'enrichir de notre imagination, réveiller les reliques d'expériences passées, faire jaillir nos sentiments et émotions, se montrer suggestives, susciter la pensée et les idées, s'attacher notre esprit par la chaîne continue du récit et constamment attirer notre attention sur les éléments importants et essentiels de l'action. Ces processus intérieurs foisonnent à la rencontre du monde des impressions; l'analyse psychologique ne fait que commencer quand seule la perception de la profondeur et du mouvement est examinée. Lorsque l'on entend parler le chinois, on en perçoit les sonorités mais les mots eux-mêmes ne provoquent aucune réaction intérieure, ils sont insignifiants, morts, ils ne nous concernent pas. Si l'on entend les mêmes idées exprimées dans notre langue maternelle, chaque syllabe est porteuse de sens et de signification. Nous tendons ainsi volontiers à croire que cette portée significative supplémentaire, qui appartient à la langue familière et fait défaut à la langue étrangère, nous vient de la perception elle-même, comme si le sens aussi passait par le canal des oreilles. Mais, d'un point de vue psychologique, le sens nous appartient. L'apprentissage d'une langue consiste à ajouter aux sonorités perçues nos propres associations et réactions. Les